

戏曲音乐论文选编

第一辑

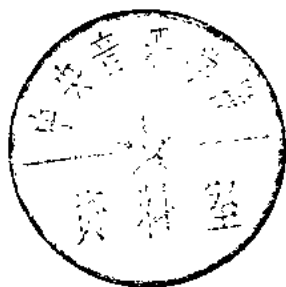


《中国戏曲音乐集成》河北卷编辑部



戏曲音乐论文选编

第一辑



《中国戏曲音乐集成·河北卷》编辑部

一九八五年七月

14042

前 言

一九八四年我们接受了《中国戏曲音乐集成·河北卷》的编写任务。这是一项具有历史意义的，而前人从未作过的工作。对于我们来说，完成这样繁重任务是困难的，但历史的责任不容我们推卸，即使有困难，我们也决不辜负党和人民对我们的重托，要努力编好它。

《集成》编辑方针指出，这是一部“具有学术性、史料性文献价值的多卷本专著”。编辑这部丛书的目的是“为了全面地、系统地收集和整理我国各民族、各地区戏曲音乐的宝贵遗产，为研究各剧种音乐的基本形态，剧种之间的关系和相互影响，以及其他规律性问题提供资料”。并提出“这对继承和发展我国戏曲音乐的优良传统，繁荣戏曲音乐艺术，以至进行社会主义音乐文化的建设，都将产生有益的影响。”因此要求我们“重视对与戏曲音乐有关的一切背景材料的收集。”如何达到这一要求是摆在我们面前急待解决的课题：就是要我们在全面普查和收集资料工作的同时，加强学习，也就是要边学习，边工作，在工作中增长才干。

在我国整个戏曲发展史上，河北有着悠久的、光荣的历史。在这块土地上，曾养育了许多历代杰出的戏剧家，如有关汉卿、王实甫、马致远、白朴、尚仲贤、杨显之和近代评剧创始人成兆

才，以及著名京剧表演艺术家荀慧生、尚小云、盖叫天等人，他们为祖国的戏曲艺术做出了不朽的贡献。解放后，在中国共产党的领导下，一大批文艺工作者从事戏曲事业的实践活动，他们同广大艺人通力合作，进行深入研究，使新中国的百花园里竞放出众多鲜艳夺目，绚丽多采、吐露芬芳、色彩斑斓的花朵，涌现了一批新人，为戏曲事业的发展、创新做出了应有的贡献。

河北省是个剧种繁多的省份。据初步统计，单在我省这块土地上生根，开花，散发着浓郁乡土气息的剧种，就将近四十个。其中有：激昂高亢，具有燕赵雄风之称的河北梆子；有古老朴实、严肃庄重的丝弦和老调；有歌声委婉，行腔细腻的武安平调；有生动活泼、富于乡土气息的哈哈腔；有喷吐着塞外芳香的蔚县秧歌；更有解放后新培育出具有缠绵悱恻而又凝重抒情的唐剧……。这些都是祖国的宝贵遗产，人民的精神财富，它们深深受到人民的爱戴，也在陶冶着人民的情操。遗憾的是，由于历史的原因，有的日渐衰落，有的几近枯萎，急待我们去挖掘，去浇灌。这就需要我们总结经验，并在此基础上加强研究，丰富它、发展它。

我们编辑这套资料汇编，就是为了收集过去已有的这方面的文章、资料供我们学习研究中国戏曲音乐衍变的规律、各剧种音乐的基本形态、各剧种之间的相互关系和相互影响，以及各自不同的风格、特点等。为此，我们翻阅了大量资料，选出具有代表性的、理论价值较高的文章，以提高编辑人员的业务水平，同时供戏曲工作者和音乐工作者学习研究之用，也可供其他方面读者

进行综合研究的要求。

因编辑水平有限，资料又感不足，且缺乏可资借鉴的经验，错误是难免的。我们希望广大同行和爱好者支持我们，多提批评意见。

《中国戏曲音乐集成·河北卷》

编 辑 部

目 录

对戏曲音乐的传统程式和群众性的看法	马 可 (1)
怎样研究戏曲音乐规律——	
在戏曲音乐工作座谈会的报告	杨荫浏 (8)
对戏曲音乐的声腔分类	
(1985年4月15日在全国《戏曲史、志、论	
讲习会上的讲话》)	何 为 (38)
在戏曲艺术中、文学、音乐、表演的综合统一	傅雪漪 (77)
戏曲唱腔和戏曲艺术形式的关系	董 源 (103)
关于戏曲音乐刻划形象的几个美学问题	
.....茅源、郑桦、武俊达集体讨论、茅源执笔	(130)
再谈戏曲音乐刻划形象的几个美学问题	
.....茅源、郑桦、武俊达集体讨论、茅源执笔	(146)
论戏曲音乐的基本美学问题	
——兼评《戏曲音乐刻划形象的几个美学问题》	
.....	吴一立 (163)
戏曲音乐的创作道路	
——创作新曲牌、新板类	林 绿 (175)
略谈河北梆子传统唱腔调式及其旋法	李金泉 (191)
试谈河北梆子唱腔的调式类型	广 今 (212)
试谈河北梆子《包公赔情》中包拯的唱腔设计	
.....	刘骥、振芳 (222)
从河北梆子花脸唱腔改革想起的	邵锡铭 (231)
关于河北梆子小乐队的编配	广 今 (235)

关于“梆笛”和它的超高音	徐振东 (244)
河北戏曲与方言字声	徐佩 (247)
丝弦老调的唱法中所涉及的音韵问题	杨荫浏 (263)
设计老调《忠烈千秋》中包拯唱腔的探索	王寿春 (270)
古树开鲜花, 老调弹新曲	
——谈谈老调《忠烈千秋》的音乐改革	邵锡铭 (280)
老调音乐概述	孟光寿 (285)
丝弦戏的传统调高及其沿革	徐佩 (325)
对丝弦音乐改革的初步尝试	王如锋 (329)
试谈平调音乐的改革	王玉西 (332)
唐剧及其音乐唱腔特色浅谈	韩溪 (335)
哈哈腔旋法谈	袁印昌 (361)
中国皮影戏音乐的品类及其他	韩溪 (375)
戏曲打击乐存在的问题	郝进兴 (384)
戏曲伴奏十字诀	王大卫 (389)
试论戏曲音乐的牌子音乐及板子音乐	
——戏曲音乐散论之一章	程云 (413)
古典戏曲声乐论著解题	傅惜华 (437)
试谈二簧腔的源流问题	刘国杰 (462)
吹腔琐议	张松岩 (475)
评剧音乐的调式研究	施正镐 (487)

对戏曲音乐的传统、 程式和群众性的看法

马 可

对于戏曲音乐的研究，接触到一些美学上的问题，这问题值得我们探讨。不久前音协和中国戏曲学院在江，浙举办了戏曲音乐研究班，以下仅就个人参加这个班的学习心得，谈一谈有关这方面的意见。

悠久的传统意味着什么

我们常说戏曲有悠久的历史传统，这意味着什么？

有些同志只是从它本身的古老这一点上去理解，把戏曲看成一种古色古香的文物，看成前进的绊脚石，而且，似乎这传统越是悠久，对我们的羁绊也就越厉害。

自然，任何传统，任何古老的东西，对于正在发展中的新事物，都会是一种负担，但这只是一方面，而且在许多情况下这并不是主要的方面。特别在文化问题上，我们对一种悠久文化的积极作用方面要有充分的估计。首先要看到这种文化对人民生活的影响，看到它深入人心的程度。

戏曲文化不是一种别的什么文化，它是在封建社会所产生、发展并且成熟了的文化，这在当时的历史时代来说，是世界上最先进的文化。这一点特别与欧洲的音乐戏剧文化来比较就可以看得更清楚。当诗歌、舞蹈、音乐文化辉煌发展的隋唐时代，欧洲正处在落后的中古社会，音乐被禁锢在教堂里，民间音乐也未能得到充分发展。中国到了南宋时戏曲已初具规模，到了元代这

种艺术已经成熟，这比意大利佛罗伦萨的歌剧复兴运动还早四五百年。如果以梆子戏的板眼变化手法作为中国戏曲音乐的更完备的形式的话，那么今天虽然还没有确切的考证，估计至少也有三四百年的历史了，而欧洲作为资本主义时期的音乐文化的突飞猛进，主要还是近二三百年来事。这二三百年来，中国的音乐文化是落后了，但在这以前却是先进的。

这里就发生了一个有趣的问题：如果说在资本主义时代欧洲的音乐文化比中国的先进，而在封建社会时代却相反，那么我们今天如何来加以比较、权衡？比如，能不能说因为资本主义社会比封建社会先进，因此作为社会意识形态的文学艺术，也应该象生产力和生产关系的发展那样，作新陈代谢的历史演进呢？

我以为问题没有那么简单。对我们今天来说，封建社会和资本主义社会的文化都是过去的遗产，其中都有精华和糟粕，都有值得我们继承发扬和甄别剔除的地方。更何况，在文学艺术上还有个民族形式问题，这使得问题更加复杂化，使我们在形式和风格问题上常常很难以一种主观的“世界水平”之类的标准来断言这是先进的，那是落后的……等等。

这些问题，谈起来有点太“虚”，但我不认为在我们的许多实际工作中看法已经没有分歧，片面强调封建时代的和民族的音乐文化落后的观点还是对实际工作有很大影响，这种观点是值得商榷的。

我们常说，要以历史唯物主义的眼光来看历史，这里包括一个很重要的观点就是从广大人民群众的利益出发来看问题。用这种立场和方法来观察历史上的艺术现象，就有很多问题值得我们深思。象戏曲对广大群众的深刻影响是世界上少有的。我们很难在其它民族的戏剧遗产中发现象中国戏曲那样普遍而深入人心的。根据近年来的调查，地方戏曲有三百六十多个剧种，五万多剧目，将近二十万职业演员，这种情况也是其它各国所没有的。

一般说来各国在民间歌曲的发展上都有许多共同的经验，中国在这方面也是如此。但中国除了民歌以外还有戏曲等更为复杂、更加发展的艺术，它反映了人民更为广阔的精神世界，使用了更为广博的表现手法，形成了人民共同的美学观点，成为人民获得生活知识、历史知识和进行自我教育的重要手段。这是我们应该时常记取的。

因此，可以这样说：戏曲的悠久传统意味着什么呢？——它意味着艺术上的成熟，并且有广泛而深入的群众性。

程式化和现实主义

作为封建时代的文化遗产，戏曲有精华，也有糟粕。

它的主要方面是精华，就是我们通常说的人民性和现实主义。这就是说，它深刻动人地揭露了现实生活中的矛盾，表达了人民的痛苦、欢乐和理想，发扬了优良的民族性格，贯彻了人道主义、爱国主义、民主主义等进步的思想观点。

它的糟粕主要是受封建统治阶级和近代半殖民地半封建社会中的一些不健康的影响，如宿命论、阶级调和主义、反映没落的资产阶级情绪的低级的庸俗趣味、粉饰太平、歌功颂德和各式各样的形式主义。

戏曲在表现形式和表现手法上（例如音乐）又有其不够丰富、比较简单和贫乏的方面，这是不是糟粕？

我想，这不是糟粕不糟粕的问题。我们指出它有这些缺陷的时候，主要是说在反映今天的现实生活方面传统的形式和手法有很多不足之处，并且与近代西方优秀的音乐文化比较，它相对地有简单贫乏之处。但从历史发展的观点来看，它是胜任地完成了它的任务的，它的形式和内容是统一的。许多民间小戏发展的不够完备，那是它还没有得到足够的条件，有些还没有定型，还在发展过程中。因此，这些方面只能说是由于历史条件的局限所形

成的缺陷，而不是糟粕。

戏曲有它特有的风格、程式，从编剧方法到表演、化装和音乐都是如此，这是不是糟粕？

真奇怪，一种民族的艺术风格、程式怎么可以说是糟粕呢？

但实际上的确存在这种观点。例如在音乐上，认为一个剧种只有少得可怜的基本曲调，通过曲牌和表演的变化来表现人物，这种程式化的方法是不能准确地创造人物形象的，是违背现实主义创作方法的。瞧，这里已经不是丰富与贫乏的问题，而是创作方法的问题。如果我们估计现实主义是戏曲（也是戏曲音乐）创作方法的主流，这当然是精华；如果相反，它的主流是反现实主义的，不是糟粕又是什么？

这可能是在估价戏曲（特别是戏曲音乐）遗产中最有争论的问题。

我想，程式决不是坏东西，正相反；古今中外，任何艺术总有它的一定的程式。没有程式，就不能将传统的创造经验固定下来；没有程式，就没有艺术的风格，就没有艺术品种之间的差别。没有一定的程式的艺术是不可想象的。戏曲的表现方法有它一定的程式，欧洲歌剧难道没有程式？它的分场分幕方法，表演方法、曲体的结构方法、伴奏方法等难道没有一定的程式？又如欧洲的芭蕾舞，它所使用的“舞蹈语言”的程式性应该说是很类似我国戏曲的了，这有什么不好呢？它同样是一种精湛、优美的艺术？为什么欧洲艺术中的程式可以赞扬而民族艺术中的程式却成为落后的累赘了呢？

所谓“程式化”的倾向，也并不是什么可怕的东西。如果“程式化”是指在这一种艺术中力求从传统的程式出发，充分运用程式，以保持艺术的特有风格，这是应该肯定的。以戏曲音乐为例，目前我们还不是对传统程式（曲牌、板眼等等）运用得太多太死，以至妨碍了内容的表现，而是运用得非常不够，有顾

虑，不敢用，特别是在现代戏中更是如此。当然，如果“程式化”的倾向是指在运用程式中没有创造性，墨守成规，为程式而程式，这是我们不赞成的，但就是这样，程式本身也是无罪的。从戏曲发展的历史情况来看，每一个剧种，最初总有它比较简单的程式。在发展过程中，由于表达新的内容的需要，经过艺人的不断创造，而使得程式丰富起来，严谨起来。过去我们认为程式严谨的剧种（如京剧）是最容易走形式主义的“程式化”的路子的，现在看来这论断未必准确。程式的繁多和严谨丰富了它的表现能力，对于一些缺少创造性的艺术家来说，的确也很容易助长图现成的心理，以至形成程式的僵化。但这也并不能从根本上贬低程式，否定程式向前无限发展的可能性。

把艺术程式和创作方法对立起来也是不妥当的（如说戏曲音乐的程式是反现实主义的……等等），这样看是把问题混淆了。程式并不等于创作方法，任何创作方法也并不排斥程式的运用。现实主义的或非现实主义的方法都还是运用程式来进行创作的。现实主义创作方法的衡量标准是看它反映生活的真实性和深刻性。戏曲中许多优美的唱腔，深刻地表达了人物的内心情绪，感人至深，它们没有不采取一定程式的。

群众性的创造

戏曲的发展，始终贯穿着群众性的创造。

通常我们说群众性的创造是与民间艺术的概念联系起来的，它的对立面是专业性的艺术。这是资本主义时期细密的社会分工和文化艺术向前发展的反映。从音乐方面看，欧洲近世特别是十八世纪以后，音乐科学和音乐创作发展很快，理论与技术的钻研日益精细并整理成为体系，在这种情况下，一个音乐家要掌握前人已经积累的经验，如果不以专门的时间去学习、研究、是很难达到一定水平的。一般劳动者没有这种学习条件，只能以有限的

时间进行一些业余活动，因此专业的艺术和群众性的艺术之间的技术水平相差很大。

但即令如此，这种差别主要还是指技术加工、表现手法和手段掌握的多少，而并不绝对代表艺术创造水平的高低。一个专业作曲家写的歌曲在艺术价值上很可能比不过一首民歌，因为，决定作品艺术价值的并不是单纯依靠艺术。

而另外，在观察我国民族艺术遗产时，也还不能完全运用欧洲的经验。我国封建社会的分工没有那样细密，音乐理论、技术的整理也没有那样精确和系统化，但这并不等于说过去没有职业的艺术家的。我国的民族艺术遗产主要是由劳动群众和职业艺人创造的，而且达到高度艺术水平，所欠缺的是这些经验没有很好地整理，使之科学化、系统化，以便于继承和发扬。但我们也决不能因为遗产中的条理性不够而抹杀群众性的艺术创造，创造和实践毕竟是第一性的，归纳、整理是第二性的。

从戏曲音乐的发展情况来看，它一直没有脱离群众，在创作上走的是群众路线，这也是十分值得我们研究的。过去常常看到我们认为非常单调的曲调却在群众中广泛流行，并为他们所喜爱，觉得难以理解。其时，只要我们比较研究几个剧种的基本曲调，就会知道它们的流行决不是偶然的，而是经过严格地选择和千锤百炼的考验。这些曲调表达了群众的共同心声，体现了他们共同的审美观点。许多基本曲调推源求本几乎都可以找到与民间劳动歌声的联系，或者与当地人民的语言、语气的音调密切联系，这些音调都是最有概括性和典型的意义。作为戏曲音乐和创造基础，这些基本曲调的选择完全是由群众在他们的生活和艺术实践中决定的，这比专业作曲家的个人选择一般说来要准确的多了。

在过去中国社会条件下，为了使广大群众都能参与创作，采用基本曲调加以逐渐发展的办法是非常聪明，非常切合实际的。不采用基本曲调的办法就无法保证戏曲最大限度的普及，采用了

基本曲调而没有相应的发展手法就不能保证普及与提高的结合。现在看来，“板眼变化”也好，“曲牌联结”也好，这是一种专业性的技术，这些技术主要是职业的艺人在终生的艺术劳动中创造的。这些技术、手法的创造不是由几个人在几年、几十年，而是由无数艺人在千百年的时间内完成的。过去他们没有条件在这方面做出系统的总结（因此一定有很多东西随着历史埋没了），就是今天我们也还没有把它很好地总结出来。如果我们把它总结出来，将具有怎样的规模和科学上、艺术上的价值，现在很难预料，但我们相信这千百年来群众创造所积累的智慧一定是非常惊人的，我相信它比欧洲的艺术科学至少会有同等的价值，它对我们发展民族音乐将具有十分巨大的意义。

目前我们思想上的障碍是对于群众性的创造估计不足，常常以欧洲音乐中专业技术的圈框来套它。如果我们能在这方面解放思想，不论对戏曲工作或是民族音乐的发展工作，都会预期更大的收获。

摘自：

《音乐研究》一九五九年第一期

怎样研究戏曲音乐规律

——在戏曲音乐工作座谈会上的报告

杨荫浏

戏曲音乐的规律，应该是研究的结果，而不是没有研究以前就可以谈规律的。所以我还不可能谈戏曲音乐规律的本身，而只能在研究这种规律的方法方面，提出一些不成熟的意见：

一、要“历史地”研究——从联系与发展中来研究

为什么要提出这两点呢？我认为有两个理由：第一、戏曲音乐的历史，是动的，是发展的；戏曲音乐本身的产生、发展，不是孤立的，而是与其它文学艺术有关联的。戏曲音乐的客观存在，它本身就符合于联系与发展的物质规律。我们要给予戏曲音乐以它自己的真相，就需要在联系与发展中去看它。第二、在实际工作中间，我们研究的方法、角度各有不同的。比如有些同志要想弄清整个戏曲音乐的一般面貌以及它的来踪去迹，他们就可能在广博的方面，注意得多一些，对个别的剧种，注意得少一些；他们是在一定程度上注意到戏曲音乐的内外联系，和它前后发展的；但他们却并不企图对某一个别剧种作细致的分析。像周贻白同志的戏曲史、黄芝冈同志写的许多文章，都是属于这一类。

另外一方面，也有许多同志，他们具体地在实践中间研究戏曲音乐，从一个剧种研究起，比如说评剧、京剧等等，从一个角度研究起，如表演、创作等等；从某一方面角度研究起，如音乐语言、曲体、器乐的配合方法等等；从一个剧种、一个角度、一个方面研究起是好的。我们具体的研究是要从“点”到“面”。

我们的研究一定要从“点”起；同时，我们知道，在一“点”的特殊性中间，也常常包含着可与其它诸点联系起来的共同性。

我们的许多理论家、戏曲史家，他们怎么样能指出一个轮廓的东西来呢？也无非是靠过去的人一点一点的实践，他们把这些掌握起来，加以系统化。这样，周贻白同志就写出了他的戏曲史。但戏曲史的研究，它本身也是一个不断前进的过程。我们许多同志具体地、对一个一个剧种的深入研究，将不断丰富将来戏曲史的研究。“点”和“面”是互相照顾的。十九世纪自然科学各个部门的研究，都曾有助于马克思的唯物辩证法——科学的普遍规律。准备条件，换言之，早期各个部门的科学研究，哪怕是孤立的研究，在那个时候，还也是有着它一定的进步意义的。毛病不在个别研究的深入，而在将个别研究绝对化起来，作为唯一的目的。这样，就会脱离事物本身所固有的联系和发展的规律性，满足于片面的规律，以此代替全面的结论，而不能达到正确地反映客观的目的。所以一方面我们固然不能因为急于要求得出比较全面的结论，而轻视我们目前脚踏实地的具体研究，因为我们要不是踏实的去搞的话，我们将来对联系和发展规律的研究，也是不可能有踏实的基础的。但任一戏曲音乐，究竟都不能脱离周围事物、前因后果而独立存在的。所以，另一方面，在思想方法上，我们在研究一点的时候，也要尽可能从全国的观点去考虑，在可能的范围之内，尽量注意到与我们研究对象有关系的東西。所以我们同时又主张“历史地”研究，也就是从联系和发展中去研究。

恩格斯在反杜林论中一方面论到个别研究、资料搜集在一定阶段中之重要性，另一方面又指出了它的局限性。这对于我们有着很大的帮助。恩格斯说：“为了认识个别部分（详细部分）起见，我们不得不把它们从某自然的或历史的联系中抽取出来，按基本性、按其特殊的原因和结果等等加以分别的研究。……只有

当自然科学的和历史的资料，在一定程度内搜集起来以后，方才能够加以批判地分析和比较，并依次而分列为各个门类、次序和种属。……自然界之分解为它的个别部分，各种自然过程和自然事物之分成一定的门类，按其多样的解剖形态，来研究有机体的内部构造——所有这些是最近四百年来对自然的认识大踏步前进的基本条件。可是这种研究方法同时也传给我们一种习惯，去孤立地观察自然界的事物过程，把它们置于一般的大联系之外——因此不是从运动中去观察，而是从静止状态中去观察；不是看作本质变化着的事物，而是看作永恒不变的事物，不是作为活的事物，而是作为死的事物。这种思想方法，……它造成了上世（十八世纪——译者）来特有的局限性——形而上学的思想方法。”

恩格斯关于自然科学和历史科学所讲的这些话，从我们对民族音乐的研究和戏曲音乐的研究角度来看，也有着同样的亲切意义。

看一看历史上经由长期发展，逐渐积累成为构成今天我们所见的戏曲音乐的某些因素，更使我们觉得，联系和发展的规律，对我们在戏曲音乐的研究方法，是居于何等重要的地位。

二、从戏曲音乐各个构成因素来看

任一种戏曲音乐，都不是一天从“无”的中间忽然而“有”的。若我们视宋代的杂剧为成型戏剧的话，则我们就会很自然地产生这样的问题，就是：宋代的杂剧，它究竟是从哪里来的呢？构成戏曲的因素是非常多样而复杂的。从戏曲的构成因素来看，甚至，我们若说，历史上整个的文化发展都曾对后来的戏曲做了或多或少的准备，也不是过于夸大。

有人从优人扮演孙叔敖的故事，看见春秋战国的时候就有了戏剧的雏型；还有人从歌舞中间看见后来戏曲的祖先，对不对